

Justicias populares en el sertón brasileño: *La tierra quema* (de Raymundo Gleyzer) y *Deus e o diabo na terra do sol* (de Glauber Rocha)

Por Juan Recchia Paez*

Resumen: El presente artículo se propone leer vínculos, posibilidades y desarrollos de los “nuevos lenguajes cinematográficos” que, hacia 1964, problematizan el tópico de “lo popular”. Partiremos de la noción de justicia como tema central en las discusiones de la época para realizar una lectura de la misión militante en *La tierra quema* (1964) de Raymundo Gleyzer; y por otro lado analizaremos el tópico en vínculo con la tradición religiosa popular en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha. Tanto para Glauber Rocha como para Raymundo Gleyzer el arte cinematográfico está vinculado con una misión de justicia social. El uso propio de “lo convulso” en el lenguaje cinematográfico de Glauber Rocha y de la “opacidad refractaria” de la tierra seca en la obra de Gleyzer dan la clave de lectura que nos permite releer alcances y limitaciones de sus político-poéticas más allá de la pantalla grande.

Palabras clave: Raymundo Gleyzer, Glauber Rocha, justicia popular, representación, cine latinoamericano.

Abstract: This article focuses on the links, possibilities and developments of the “new cinematographic language” that, by 1964, problematized the notion of “the popular”. We begin by examining the definition of justice that developed from the discussions that arose from the militant mission of Raymundo Gleyzer’s *La tierra quema* (1964). Then, we analyze the notion in connection with the popular religious tradition represented in Glauber Rocha’s *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). For both Glauber Rocha and Raymundo Gleyzer, cinematographic art is linked to social justice. The use of “lo convulso” in the cinematic language of Glauber Rocha and the “opacidad refractaria” of the dry land in Gleyzer’s work are key to rereading the scope and limitations of the political-poetic beyond of the big screen.

Key words: Raymundo Gleyzer, Glauber Rocha, popular justice, representation, Latin-American cinema.

Fecha de recepción: 23/06/2017

Fecha de aceptación: 04/09/2017

Lo popular en 1964



Fotocaptura 1

El presente artículo propone un retorno de lectura hacia el año 1964 en dos producciones cinematográficas que consideramos importantes para problematizar el concepto de “lo popular” entorno a, por un lado, momentos críticos dentro de los contextos sociales históricos latinoamericanos; y, por otro lado, vínculos, posibilidades y desarrollos en la pantalla grande, en un “nuevo lenguaje cinematográfico” de dicho concepto. Se trata de leer dos obras cinematográficas, no bajo una lectura netamente comparativa sino como constelaciones que problematizan el tópico de “lo popular” hacia 1964 desde dos ángulos diferentes. Partiremos de la noción de justicia como tema central en las discusiones de la época para realizar una lectura de la misión militante en *La tierra quema* (1964) de Raymundo Gleyzer; y por otro lado analizaremos el tópico en vínculo con la tradición religiosa popular en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha.

Para una lectura situada en este contexto y una definición precisa y necesaria sobre nuestras preguntas iniciales acerca de ¿cuál es el trabajo concreto que hacen estos films con el material que proviene de las “culturas subalternas”¹:

¹ El concepto de “subalternidad” ha sido muy desarrollado teóricamente desde los postulados de Antonio Gramsci (1998) pasando por los estudios poscoloniales hindúes hasta las reconceptualizaciones latinoamericanas. Ranajit Guha (1997) acude al *Concise Oxford Dictionary*: “La palabra ‘subalterno’ tiene el significado que le da el *Concise Oxford Dictionary*, es decir, de ‘rango inferior’. Será utilizada en estas páginas como denominación del atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación o en cualquier otra forma” (23). A la definición de Guha – en la que se advierte la vertiente gramsciana –, el Latin American Subaltern Group agrega: “El subalterno no es una sola cosa. Se trata, insistimos, de un sujeto mutante y migrante. (...) Necesitamos acceder al vasto y siempre cambiante espectro de las masas: campesinos,

sus espacios, sus elementos, sus cuerpos, sus palabras? y ¿de qué manera ese material se encuentra elaborado o ficcionalizado por el arte de la pantalla grande? Partiremos de una concepción del análisis formulada por Roger Chartier en su artículo “Cultura popular: Retorno a un concepto historiográfico” (1994) donde expone que

comprender la “cultura popular”, es situar en este espacio de enfrentamientos los ligámenes entre dos conjuntos de dispositivos. Por un lado, los mecanismos de la dominación simbólica que pretenden hacer que los dominados acepten las representaciones que, precisamente, califican (mejor dicho, descalifican) su cultura como inferior e ilegítima; por el otro, las lógicas específicas en los usos, las costumbres, las maneras de apropiarse de lo que se impuso (Chartier, 1994: 52).

De alguna manera, dividiremos el análisis de estos dos dispositivos en la lectura de ambas obras ya que consideramos que Raymundo Gleyzer realiza una efectiva puesta en escena de aquellos “mecanismos de dominación simbólica” que el realismo documental le permiten denunciar; al tiempo que Glauber Rocha desarrolla esas otras “lógicas específicas” del mundo de lo popular en el que los aspectos religiosos juegan un papel determinante.

proletarios, sector formal e informal, subempleados, vendedores ambulantes, gentes al margen de la economía del dinero, lumpen y ex lumpen de todo tipo, niños, desamparados, etcétera” (Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1998: 4). El estudio de “lo popular” entendido como “lo subalterno” permite instalar las preguntas sobre las voces plurales en la dimensión histórica y leer las subjetividades en su multiplicidad, condiciones *sine qua non* para nuestro trabajo. Rescatamos la valoración de Walter Dignolo (2001) quien resignifica en los estudios del subalternismo la posibilidad de establecer un vínculo teórico con las diferentes regiones periféricas afectadas por la colonialidad del poder; cruzar fronteras y poner a conversar a los afines.

La justicia como acto de fe o misión militante de reivindicación de lo popular en *La tierra quema* (1964) de Raymundo Gleyzer



Fotocaptura 2

La relectura que se hizo en los últimos años (Peña y Vallina, 2006) del cineasta Raymundo Gleyzer reivindica de manera unánime las producciones del director berissense y reconstruye su itinerario teniendo como momento de partida el final de su vida: la desaparición forzada por la última dictadura militar argentina el 27 de mayo de 1976. Su obra, leída desde esta óptica está íntimamente vinculada y es producto de la vida militante de un “cineasta revolucionario que centró su lucha en la liberación política de la clase trabajadora” (Sapire, Barberis y Rios, 2006: 3). La realización cinematográfica se lee como el producto de esta lucha revolucionaria de cuño socialista por la cual el realizador argentino fue apresado y desaparecido por las fuerzas armadas argentinas en 1976.

En términos generales su obra está compuesta por documentales cortos y medimétrajes que abordan momentos históricos y contextos sociales particulares del continente latinoamericano.² Hay un interés importante en Gleyzer por dar cuenta de procesos políticos y, sobre todo, por poner en

² Su filmografía, comentada por Fernando Martín Peña y Carlos Vallina (2006) consta, en primer lugar, de: los films de la tierra (1964-1966); la prensa de viaje; México (1971); los comunicados cinematográficos del ERP; *Los traidores* (1973) y el Grupo Cine de la Base (1972, 1974). En segundo lugar, encontramos colaboraciones varias del autor para diversas instituciones privadas o estatales y en diferentes rubros de producción.

escena sujetos políticos subalternos en conflictos con los poderes hegemónicos representados por patronales, partidos políticos o situaciones de opresión extrema. El paradigma de su filmografía es el documental *México, la revolución congelada* en el que presenta testimonios directos de varios sujetos en torno al desarrollo histórico de la nación mexicana desde la revolución de 1910. En consonancia con planteos como el de Adolfo Gilly (2010) Gleyzer lee las transformaciones políticas del PRI (Partido Revolucionario Institucional) hasta la actualidad y va pasando por diferentes testimonios que incluyen desde familias propietarias de tierras hasta campesinos trabajadores. Gleyzer trabaja con problemáticas situadas en momentos históricos y contextos precisos y a la vez, rescata miradas de lo latinoamericano en tanto condición continental común. Nos interesa aquí, ver cómo hay una insistente vocación en el realismo crítico de Gleyzer de “dar voz a los que no tienen voz” (usando un lema de la revista argentina *Crisis* editada entre los años 1972 y 1974 y definida por sus directores como “un largo acto de fe en la palabra humana solidaria y creadora”).³

Particularmente el film *La tierra quema* de 1964, si bien no es su primer trabajo ya que *El ciclo* fue filmado con anterioridad, es la obra considerada por el propio autor como su opera prima. Jorge Giannoni cuenta, en una entrevista realizada en 1995, que gracias a un premio otorgado por la Asociación de Cine Experimental a él y a Gleyzer por un proyecto sobre “la tierra, la sequía, la emigración de campesinos y todo eso” consiguieron ambos la financiación para realizar el corto. En paralelo, escucharon sobre las ligas campesinas en el nordeste de Brasil y viajaron hasta allá para “lograr hacer una síntesis de todo el problema campesino allá, el éxodo, la sequía...” (37). Giannoni y Gleyzer se pelearon y se separaron en Brasil. Gleyzer filmó *La tierra quema*⁴ y Giannoni se

³ Será hacia el final de su filmografía cuando Gleyzer focalice principalmente en problemáticas argentinas; sin embargo se pueden trazar en su obra un eje transversal que abordaremos en torno a los sujetos subalternos que se figuran en su obra: el campesino, el obrero, el militante.

⁴ A la par que Gleyzer filma este corto documental que será su tesis de grado en la Escuela de Cinematografía de la ciudad de La Plata, realiza por encargo de la Sudene (Superintendencia

puso a trabajar con Ruy Guerra y colaboró activamente en la filmación de *Los fusiles* (1964).⁵

Como vemos, la idea inicial del documental surge como una aventura precaria que tiene como objeto lograr una síntesis condensada de una condición social extrema. Ambos argentinos realizaron proyectos anclados en la condición geográfica y social del sertón y la idea de que era posible sintetizar las condiciones de explotación, el *modus operandi* y la cotidianeidad de los sujetos fue el motor que encendió las máquinas filmadoras. Hay una confianza en la cámara filmadora, que pareciera servir de antorcha capaz de iluminar y captar la realidad vivida, la experiencia misma de los explotados. El film se anticipa desde la idea como un documental “necesario”, no sólo para cubrir las necesidades de unos jóvenes estudiantes de cine, sino también como un modo digno y justo de mostrar y denunciar una condición real y verdadera. Releemos, entonces, en esta obra una problematización de “lo popular” en vínculo con una lectura antiimperialista que resignifica un concepto de “justicia” como misión o acto de fe militante.

El documental comienza con un campesino trabajando en el campo y una voz en off que habla de la situación nacional de Brasil. Se entabla una relación directa que pone en escena la condición marginal del subalterno en el territorio nordestino a la vez que asigna una culpabilidad y falta de responsabilidad por dicha condición al Estado. Se presupone una mediación necesaria del Estado nacional entre la condición del explotado y los intereses de la geopolítica mundial que (como veremos luego) serán causa directa de dicha condición. La denuncia de la injusticia, entonces, se lleva a cabo por la voz en off de un narrador que se imprime por sobre las imágenes del campesino (y también podemos afirmar, que sobreimprime los intereses del realizador audiovisual). El

de Desarrollo del Nordeste Brasileño) un documental didáctico llamado *Roturación de tierras vírgenes y migraciones internas*, emitido en programas especiales del Canal 2 de Recife.

⁵ *Os fuzis*, 1964, de Ruy Guerra, com Atila Loro, Nelson Xavier, Maria Gladys y Hugo Carvana.

discurso de la voz en off se estructura a partir de un “Aquí donde” que construye la cercanía y entabla el pacto de veracidad con el espectador.

Se trata de un discurso que va de lo general a lo particular como lo expone el plano de la vaca muerta, ya seca y deshidratada en el suelo del sertón (Ver fotocaptura 2). Dicho plano se repite como paralelismo más adelante del film y tiende a dar por entendido que la muerte lo impregna todo, que se trata de una condición general compartida entre todos los campesinos marginales del nordeste y también del tercer mundo. “El latifundio y la seca obliga el éxodo de los campesinos” dice la voz que argumenta una situación generalizada de doble causa natural y social en la que se reducen las expectativas de los campesinos en frases como “la esperanza de todos es (...)”.

La voz en off cuenta estadísticas numéricas sobre la distribución desigual de la riqueza y construye una definición de lo marginal como “faja de olvido y de muerte” impregnada por concepciones de la carencia y la falta. Al pasar nuevamente por la primera escena, descubrimos que, en verdad la pareja de campesinos no está trabajando realmente, se trata de una escena armada, de un simulacro de arado ya que ambos pasan sus arados sin mantener una dirección precisa en una porción de tierra muy pequeña y lo hacen hacia adelante por lo que al avanzar terminan pisando ellos mismos (descalzos, despojados en el plano detalle) sus propios surcos.

Juan Amado, el sujeto campesino, aparece presentado por esta voz que asocia su nombre a datos de edad, procedencia, años de vivencia y cantidad de hijos muertos. La situación social se enuncia representada mientras él come callado y vestido con ropas deshilachadas. La contabilidad de historias varias, casi innumerables, sobre las sequías vividas por Juan se repite hasta llegar a la situación presente, “la más dura”. La repetición aquí conforma un ciclo de la condición del explotado que acentúa su marginalidad y no encuentra salida

posible (como veremos esto se enfatiza hacia el final del film). Su mujer e hijos, en cambio, no son presentados por la voz, si no sólo por la imagen, desconocemos sus nombres y las voces de los pequeños nunca se oyen en todo el film. El espacio de la casa está definido por planos detalles de la precariedad de los objetos y por tramas deshilachadas y revoques sin terminar. Una flauta traversa y un chelo como música de fondo agregan dramatismo a la escena.

Como reacción de ruptura a esta situación cíclica de explotación, Juan “Sin tierra” expone la posibilidad de abandonar la casa y sienta como causa principal la seca del sertón. No se anuncia en la voz de él ninguna causa social; si de hecho, muteáramos la voz en off del comienzo no habría forma de relación posible entre la condición marginal de los campesinos y la denuncia social que pretende el film.⁶ “Cadê água?” se limita a enunciar Juan, la situación nuevamente se generaliza cuando su mujer anuncia que la seca afecta a toda la región y que “o povo” se retira, de manera unificada en búsqueda de una región más habitable.

Los niños, mientras tanto aparecen comiendo un poco de feijão y farofa, de ojos grandes, comen con las manos y no emiten sonidos, parecieran estar como retratados. Se los coloca en la escena para acentuar la problemática pero, a la vez, persiste cierta pasividad en ellos (que sólo se confrontará con el accionar del niño al final del cortometraje). Continúan el cello y la flauta sonando. Posteriormente, al comenzar el exilio, uno de los hijos se levanta de dormir en una caja de cartón que es el único elemento ajeno en el contexto de la casa nordestina. La caja con las inscripciones y el logotipo de “Alianza para el progreso” es el elemento que funciona como denunciante de una causa

⁶ Hubo un procedimiento particular de recreación del audio del film. Juana Sapire, en una entrevista sobre la realización del documental comenta que Gleyzer estando en Brasil no había podido registrar nada para la banda sonora porque no tenía grabador y, por ende, decidió recrearla en un estudio. “Se fue a la embajada brasileña y ahí consiguió algo de música y gente que hablara en portugués, para que le hicieran los diálogos que él recordaba” (2006: 38).

social más allá del contexto cercano de la familia. Cómo llegó esa caja ahí no lo sabemos, pero, en una de sus caras de cartón, leemos la inscripción oficial “nonfat dry milk” que parece paródica en el contexto árido del sertón. La escena apunta a una denuncia metonímica de la injerencia del imperialismo estadounidense en el contexto de las ayudas humanitarias como políticas de dominación mundial en la década del 60 y del 70 aplicadas a América Latina. No hay enunciación o toma de conciencia por parte del niño que se limita a arrastrar la caja con un cordel (pareciera ser un juego no muy divertido, o al menos no genera un cambio de actitud en él). La caja como símbolo, entonces, está destinado a ser leído más bien por los espectadores del documental y formaría parte de una puesta en escena ficcionalizada. La caja se estanca entre alambrados y palos y representa de modo metafórico dos cuestiones: el estancamiento del progreso mundial en estos contextos de marginalidad y una especie de símbolo de libertad cuando el hilo se corta y el niño comienza a correr huyendo de la condición irreparable de su casa en el sertón.

El abandono del espacio rural, la migración a la ciudad abre, aparentemente, nuevas posibilidades de mejora para los sujetos subalternos.⁷ El espacio de la ciudad se representa, en el documental, por medio de una imagen de la máquina de hacer jugo de caña en pleno funcionamiento. La modernización construye aquí un nuevo espacio que parece el camino válido para la superación de la condición marginal. En el mercado abundan mercaderías pero la voz en off que nuevamente se impone aclara que no hay intercambio mercantil dada la escasez de recursos. Abundan estadísticas no para contabilizar la riqueza de estos mercados sino, nuevamente, para contabilizar las tragedias y muertes: “los sombreros que son campesinos muertos”. La familia, en la ciudad, se limita a estar sentada en un cordón de la vereda y desde allí, Juan Amado pide agua

⁷ El exilio de campesinos de las zonas rurales y periféricas del sertón a los grandes centros urbanos ha sido tematizado por buena parte de la literatura brasileña. Aquí podemos señalar el poema “João Boa Morte” de Ferreira Gullar más alineado con la propuesta de Gleyzer y el clásico nacional *Morte e vida severina* (1955) de João Cabral de Mello Neto que presenta otra lectura del conflicto social.

como limosnas. La voz en off resalta la imposibilidad de mejoras en estas condiciones donde “el camino se alarga cuando la tierra quema”. La búsqueda seguirá, se trata de un problema estructural irresuelto en la cual los subalternos parecen no tener escapatoria por fuera de vivir para sobrevivir.

Finalmente, en la escena que cierra el documental, a partir de una metonimia, uno de los hijos de Juan “Sin tierra” da vuelta un cuadro de Jesus de Nazareth como negando y anulando también la vía religiosa. En esta negación final de las figuras religiosas se omiten vivencias cotidianas o explicaciones del por qué el niño descartaría la figura de Jesús que no es más que un símbolo en este caso. Esta imposición de la voz de la autoridad o “voz do dono” (Bernardet, 2003) que venimos señalando, puede leerse, también, en términos de “voz de Deus” definida por Bill Nichols como un desplazamiento en el cual:

O cineasta assume uma pessoa individual, diretamente ou usando um substituto, um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu nas décadas de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético (Nichols, 2005: 40).

La justicia del acto de fe y la tradición religiosa popular en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha



Fotocaptura 3

Por más paradójico que pueda sonar, elegimos trabajar con el término “tradición” para la lectura de una de las obras más “rupturista” del movimiento del Cinema Novo de los años 60 y 70 en Brasil. Seguiremos, en esta línea las formulaciones de Escobar (2008) sobre el cruce tradición-vanguardia que desarticula oposiciones binarias y nos permiten una lectura más cercana a la experiencia latinoamericana.⁸ Nuestra lectura busca, entonces, visualizar los “puntos contingentes de emplazamiento” donde esta afinidad es palpable y concreta con el objetivo de desmembrar una comprensión profunda del posicionamiento de la obra de Glauber Rocha. Rescatar “lo popular” dentro de las producciones del cine de autor nos plantea varios problemas que no podremos abordar en su totalidad en este breve texto. Por ende recortaremos como objeto de análisis procesos enmarcados en lo que denominamos una “apropiación” (Chartier, 1994) o “adaptación” (Gramsci, 1998) de elementos propios del mundo religioso popular tal como lo describe Gramsci en sus estudios sobre el folklore.⁹ Esta diferenciación define una estratificación popular que, en nuestra hipótesis de lectura, irrumpe en varias escenas del film para acompañar y formar parte de las tesis principales de la poética glauberiana.

Como señalan varios críticos,¹⁰ la película, en su conjunto, ataca al discurso desde una ruptura con la noción de representatividad. Al decir de Deleuze (1987), podemos leer un pasaje entre un cine clásico, donde el pueblo aparece como ya dado (real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto) y un cine

⁸ “(...) las formas del arte erudito de filiación vanguardista desarrolladas en América Latina comparten con las del popular tradicional escenarios paralelos; éstos parecen constituir hoy los sitios más propicios desde donde resistir el esteticismo concertado de la cultura hegemónica global” (Escobar, 2008: 28).

⁹ “Existe en verdad una ‘religión del pueblo’, especialmente en los países católicos y ortodoxos, muy diferente de la religión de los intelectuales (que son religiosos), y en especial de aquella sistematizada orgánicamente por la jerarquía eclesiástica, si bien se puede sostener que toda religión, aun la más adiestrada y refinada, es ‘folklore’ en relación al pensamiento moderno, con la diferencia capital que las religiones, y la católica en primer lugar, son ‘elaboradas y sistematizadas’ precisamente por los intelectuales y por la jerarquía eclesiástica” (Gramsci, 1998: 240).

¹⁰ Entre los varios trabajos al respecto destacamos para la confección del presente artículo los de Ismail Xavier (2013) e Ivana Bentes (1997 y 2002).

moderno, en el cual el pueblo “falta”, no existiría de antemano, ya que no es expuesto o supuesto, sino más bien es inventado por la propia cámara. Este nuevo régimen, en contra del enunciado dominante de “nunca hubo pueblo aquí” construye una imagen del pueblo.¹¹ Las lecturas centrales de la obra de Glauber Rocha coinciden en este punto en el que la clave no está en un uso de la figura popular, que no se enuncia en términos políticos, sino que, más bien, cada escena acciona por sí misma en términos poético-políticos. Se trata de un trabajo con el lenguaje mismo de la representación y el carácter vital que adquieren los personajes en estas puestas en escena constituye un anclaje en la propuesta glauberiana de llevar el cine más allá de sus imágenes.

La película, leída como una historia de iniciación o aprendizaje en la que el personaje Manoel junto a Rosa, su mujer, recorre el sertón brasileño y en él vive experiencias determinantes para su constitución como sujeto, está signada por una transformación del personaje hacia un “hombre nuevo” en un doble registro que tiene como estandarte un reclamo por justicia (no siempre enunciado, pero que funciona como justificación política de las escenas). Por un lado preexiste en él una disposición a la búsqueda de justicia establecida desde las primeras escenas donde decide abandonar su precaria casa y unirse a la peregrinación del beato. Por otro lado, las experiencias compartidas con el beato y con el cangaceiro acentúan y dan forma a este reclamo de justicia. Sin embargo, el beato y el cangaceiro no funcionan como modelos calcados por Manoel, sino que en las experiencias vividas entre los personajes, se producen transformaciones e inversiones de estos modelos. Ambos maestros o iniciadores de Manoel se presentan desde la bondad o desde la violencia pero van viviendo cuestionamientos de sus propios valores; se trata de un sentido propio de justicia que se impone por encima de estas dos figuras, como de toda figura de poder.

¹¹ Para ampliar estas nociones, sugerimos Didi Huberman (2014).

La idea de lo justo, en la obra de Glauber,¹² está íntimamente ligada a su primer manifiesto “La estética del hambre” (2004).¹³ En él se retoman y reescriben elementos de la tradición modernista de la antropofagia de Oswald Andrade para recolocar la situación del pobre, de la miseria en el centro de la obra artística. Busca romper con el colonialismo de la imagen que presenta al hambre tematizado como miserabilismo, romanticismo o idealismo militante para, por medio de un acto de justicia, volverlo vital y constitutivo de la realidad figurada por sus films. Se trata de una realidad compleja que debe formar parte de las obras fílmicas y no sólo estar representada en ellas (o, por ende, reducida a). Como bien señala Ivana Bentes (2002), el proceso por el cual Glauber propone una salida estructural frente a la miseria es por medio de “violentar la percepción, los sentidos y el pensamiento.” Y es aquí donde deseamos introducir nuestra hipótesis al respecto de que esa violencia no sólo guarda relación con antecedentes artísticos como el modernismo literario, sino que se corporaliza en el momento en que Glauber hace entrar a su obra el universo de elementos, espacios, personajes de una tradición popular oral. Esta otra tradición, difícil de aprehender por medio de la letra escrita, tiene como uno de los espacios de desarrollo, lo concerniente a la religión popular y, para profundizar este aspecto, tomaremos por caso, el ejemplo del beato en el filme y los usos del mito.

En un primer momento, el beato encarna una mezcla entre historia, leyenda y tradición de una religión que podríamos denominar anterior al orden eclesiástico cristiano. Hay un rescate de esta figura que conforma toda una

¹² Escogeremos aquí la mención por su nombre siguiendo la tradición de la crítica brasileña y apostando a un juego de doble sílabas y fonemas “gl” entre ambos autores analizados.

¹³ La producción de manifiestos se amplía posteriormente con “Estética del sueño” (1971) y cabe señalar los trabajos de Glauber en el programa *Abertura* de la Red de televisión TV TUPI fuertemente cargados con matrices programáticas e intervencionistas con los espectadores y con otros realizadores audiovisuales.

tradición en la historia del sertón.¹⁴ Manoel es llamado por los cantos y sermones del beato desde el comienzo de la película y sus voces parecen retumbarle a la hora de tomar la decisión de fuga hacia Monte Santo.¹⁵ Los cánticos del beato y de los fieles representan la primera posibilidad efectiva de romper con la miseria estructural y sobre todo con el lugar de subalternos en el que Manoel y Rosa se encuentran, por causa natural, pero, sobre todo por causa social.¹⁶ La propuesta se conceptualiza en el sermón que el beato da para los fieles en Monte Santo: una inversión de posiciones extremas, donde el sertón se transformará en mar y, en su acepción social, los pobres se transformarán en ricos y los ricos irán al infierno. La importancia de este tópico en el espacio del sertón se reescribirá hacia el final de la película cuando se retomen las palabras y, podrán leerse dos procesos de apropiación: el sermón se extirpa de su contexto de fe religiosa y se amplía hacia una concepción más imaginativa o humanista cuando el personaje corre liberado; o, lo que es lo mismo desde el otro ángulo, efectivamente la tierra seca se transforma en mar en la pantalla grande, la fe religiosa es más amplia que la doctrina del beato y sus fieles y se constituye como una realidad auténtica para la emancipación de los subalternos. La propuesta, entonces, del beato en gran medida se vuelve realidad y la historia misma de Manoel es posible a partir de esta.

En este sentido, para acceder al mundo de los verdaderos fieles, el beato exigirá determinadas pruebas de fe a Manoel y a Rosa. El penitente debe

¹⁴ La figura del beato está inspirada en líderes de los movimientos rebeldes mesiánicos de larga tradición en el nordeste brasileño, como Antônio Conselheiro (Canudos, Bahia) y José Lourenço (Caldeirão, Ceará). Ver José Calasans (1981).

¹⁵ El momento en que Manoel y Rosa deciden dejar su casa para comenzar el peregrinaje está determinado, también, por la muerte de la madre de Manoel. A diferencia del primerísimo primer plano donde muere un caballo por la seca del Sertón (tercera fotocaptura), la madre de Manoel no muere de causa natural ("não foi da morte de deus, foi de briga no sertão" canta la musicalización) sino que, tras la persecución a Manoel por haber golpeado o matado al patrón de la estancia, es asesinada por los agentes de la ley. Esto desata la violencia en términos sociales y la necesidad de la fuga por parte de los menos poderosos.

¹⁶ A este respecto, ver texto de Garramuño (2008) y lectura de *Vidas secas* como antecedente literario y fílmico. A diferencia, entonces, de la fuga por causa natural, el exilio y el peregrinaje por el sertón tiene como origen una persecución de la ley, una causa social.

cargar la piedra hasta la cima del Monte Santo y el plano largo de la escena coloca en igual situación al espectador del film. Hay recursos, desde el primer encuentro entre Manoel y el beato (se miran a los ojos, la cámara se ubica a la altura de la mirada) que buscan colocar dentro de la escena al espectador. Nuevamente se da un doble proceso: se reproduce una empatía pretendida a partir de la cual se construye una identificación entre Manoel y quien mira la escena. Las posiciones de la cámara y las focalizaciones de cada plano son recursos filmicos que Glauber utiliza mucho para generar estos dobles procesos donde el espectador entra en la escena y, a la par, la escena, se pretende verosímil acercándose, desde una vivencia, al espectador. El tedio y el sufrimiento de cargar la piedra dura muchos minutos en escena y se nos vuelve insoportable a los espectadores del film.

En el ritual que tiene por objeto lavar a los pecadores con sangre de los inocentes para extirpar el demonio del cuerpo de Rosa se llega al clímax del acto de fe. Los rezos se mezclan con gritos y gemidos de Rosa, el viento sopla fuerte entre la multitud de fieles y la cámara recorre de cerca, subsumida, participa del trance. El acto de la multitud en trance tiene un antecedente ineludible en la obra de Euclides da Cunha que pone en escena dicho fervor violento y se constituye como obra fundante de la literatura nacional.¹⁷ El trance es la herramienta presentada aquí por Glauber a partir de la cual profundizará en películas posteriores su estética del hambre y su estética del sueño. Nos limitaremos a señalar que, en *Deus e o diabo...* surge este tópico en vínculo al ritual religioso que luego, en posteriores films se irá secularizando o, más bien,

¹⁷ Así describe Euclides da Cunha (2012) la escena del trance religioso, si bien él definirá como “atavismo” a dichas actitudes de las multitudes, dada su riqueza descriptiva, se puede emparentar la escena a la de la película de Glauber: “Y se colmaba la embriaguez y en entontecimiento de aquellas almas simples. Desbordaban las emociones aisladas, confundándose repentinamente abultadas, presas en el contagio irrefrenable de la misma fiebre; y, como si las fuerzas sobrenaturales que el animismo ingenuo comunicaba a las imágenes penetrase al fin en las conciencias, desequilibrándolas en violentas sacudidas, asaltaba a la multitud el desvarío indomable. Aturdían las exclamaciones, entre piadosas y coléricas; se desataban los movimientos impulsivos, de iluminados; estallaban los gritos desgarradores de desmayos (...)” (Cunha, 2012: 159).

se expandirá a otros campos como el de la política partidaria. El origen del “transe” es inherente a la acción religiosa de cuño popular que funciona como una revitalización del mito y construye, a partir de la puesta en cuerpo, un acto performático central en la configuración del sujeto popular del film. Elegimos pensar esta noción de revitalización del mito desde el concepto de “repetición” o “retorno” para repensar las relaciones que propone la película con un espacio de “orden anterior a lo moderno”. La “repetición” se puede leer cruzando dos tradiciones críticas, por un lado la histórica (Mircea, 2001) y por otro lado la artística (Foster, 2001).

Se trata, entonces, de un accionar mismo sobre las temporalidades posibles que habilita el mito en tanto doble proceso de retorno y reactualización. Para Mircea, en una lectura de filosofía de la historia, el mito funciona como una forma de conceptualización y de repulsión del tiempo concreto histórico para la fundación de arquetipos que se reactualizan por medio del ritual como presente necesario y fundante de un pasado comunicado de manera oral. Foster, en cambio, trabaja con las vanguardias de finales de siglo XX y en respuesta a lecturas posestructuralistas propone una concepción del arte de 1960 en EEUU como “realismo traumático”. En este caso, la repetición no es una forma de la reproducción sino que funciona como un “tamiz” de lo real. Para Foster, el arte contemporáneo rechaza el mandato de pacificar la mirada y rescata el valor de lo real que está por debajo de las representaciones. Lo real reprimido por la secularización de la modernidad (términos lacanianos usados por el autor), retorna aquí para desbaratar la superficie de los signos.

La obra de Glauber, sin embargo, no se detiene acá. El ritual impregnado de una violencia necesaria conforma el acto de pasaje o aprendizaje en el punto en que la repetición posibilita una forma nueva de agencia del sujeto, en este caso de Rosa. La mujer compañera de Manoel, había desconfiado desde un

principio de la palabra del beato como autoridad suprema, y es quien irrumpe el ritual, toma el cuchillo y toma el poder.

Cuando el beato, dentro de la iglesia acciona por encima de las multitudes creyentes, se cristaliza el dinamismo social y se establece una jerarquía ciega de poder que institucionaliza al ritual de fe. La muerte del bebé se vuelve un abuso, un asesinato por parte del beato como miembro ya de una institución religiosa. Rosa interviene y hace justicia por mano propia (un tipo de justicia legítimo en los marcos éticos de la película como ocurrirá luego con el cangaceiro). Se da entonces, la culminación del acto de aprendizaje en la subversión misma de Rosa y en el fracaso de la institucionalización. La regulación social se presenta como una posibilidad muy cercana a la agencia de cada sujeto subalterno en condiciones de opresión jerárquica.

La película realiza aquí un giro y abre un nuevo episodio, en el cual, posterior a la muerte del beato, aparece Antonio das Mortes quien diluye la congregación a fuerza de balas y las multitudes creyentes huyen despavoridas en un cierre violento impregnado de caos y muerte. Al igual que en la fuga primera de Manoel y Rosa, señalada anteriormente, el exilio hacia el sertón está marcado por la irrupción de acontecimientos “fuera de la ley”. El concepto antiinstitucional de justicia al que apuesta el film no es un concepto acabado ya que nunca termina de completarse o, más bien, de escribirse como regla social debido a la decisiva agencia de los sujetos subalternos y de sus otras tradiciones, por fuera del Estado, por fuera de la Iglesia Eclesiástica.

Quisiéramos cerrar aquí, cuestionando la lectura de Gilles Deleuze que postula que en el cine de Glauber Rocha, hay una coexistencia de etapas sociales: “Los mitos del pueblo, profetismo y bandidismo, son el envés arcaico de la violencia capitalista, como si el pueblo volviera y redoblara contra sí mismo, en una necesidad de adoración, la violencia que él sufre por otra parte” (1987:

294). Para Deleuze se trata de una doble colonización la que se expone: en primer lugar por las historias venidas de otras partes, los relatos impuestos; en segundo lugar este tipo de mitos propios convertidos en identidades colectivas impersonales al servicio del colonizador. A nuestro modo de entender, se delimita, en estos planteos, una visión occidental que no es del todo útil para leer el mito en la obra de Glauber. En primer lugar Deleuze reproduce una linealidad cronológica en la que la producción del relato mítico queda subsumida, pasa a un segundo lugar, frente a los relatos dominantes. Como si se tratara de una relación causa-efecto, se presupone que el mito surge como respuesta al colonizador, cuando, en verdad, le antecede a este y forma parte de los saberes provenientes de otras tradiciones. En segundo lugar, el orden del mito propone otro orden diferente a la toma de consciencia racional con la cual Deleuze mide los alcances de esta praxis social.

Algunas conclusiones

El recorrido de lectura que hemos realizado nos permite redefinir los alcances de las producciones culturales audiovisuales analizadas en los términos de acción al margen del discurso social formulados por Nelly Richard en el prólogo a Escobar (2008):

Encargarle al arte la misión de recorrer los huecos del discurso social y sus fallas de significación, para que lo trunco, lo oscurecido, lo beligerante proyecte sus sombras de disconformidad, de irreconciliación, en los discursos satisfechos del mercado y la cultura neoliberal (Richard, 2008: 15).

Tanto para Glauber Rocha como para Raymundo Gleyzer el arte cinematográfico está vinculado con esta misión. El uso propio de “lo convulso” en el lenguaje cinematográfico de Glauber Rocha y de la “opacidad refractaria” de la tierra seca en la obra de Gleyzer dan la clave de lectura que nos permite

llevar, un poco más allá, los alcances del espacio latinoamericano en las posibilidades de la pantalla grande.

A modo de síntesis podemos releer las fotocapturas situadas al comienzo de este artículo. En las dos primeras, como mencionamos se trata de una presentificación de lo general a lo particular que busca, en primera instancia, la puesta en escena del sujeto subalterno como marginal; pero que, a la vez, construye una peligrosa homogeneización en la que el sujeto popular tiende a ser cosificado o filtrado por las voluntades del realizador cinematográfico. En esta obra de Gleyzer el lugar de los subalternos es, en parte, pasivo, ya que los campesinos se encuentran, antes que nada y después de todo, oprimidos y padecen las imposiciones del orden geopolítico mundial. Las dos últimas fotocapturas son, verdaderamente, mucho más fragmentarias. No hay una imagen general sino dos planos detalles de la podredumbre de la trompa y de un ojo del caballo moribundo. La ficción de Glauber busca, una y otra vez, este encuentro directo entre realidad y espectador sin pretender una mirada “verdadera” de tipo documental. Se trata de dos criterios de verdad diferentes en ambos films. El documental realista crítico de Gleyzer, esconde una construcción discursiva de la realidad y por ende, representa una situación reducida de lo popular en un recorte sesgado por la voluntad crítica de denuncia; la película de Glauber potencia, en verdad, la denuncia social por medio de la reapropiación de concepciones de ficción propias de lo popular que se rigen por otro criterio de verdad. Glauber confía extremadamente en el accionar del sujeto subalterno pero este accionar no se corresponde con la noción de sociedad moderna, o más bien, está imposibilitado de una organización institucional.

Bibliografía

- AA.VV. (1998). "Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos" en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds). *Teorías sin disciplina*. México DF: Miguel Ángel Porrúa.
- Bentes, Ivana (org) (1997). *Cartas ao Mundo/Glauber Rocha*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Bentes, Ivana (2002). "Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha" en *Ressonâncias do Brasil*. Madrid: Santillana del Mar, pp. 90-109.
- Bernadet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calasans, José (1981). "Coronelismo e Messianismo no Brasil – o caso de Canudos". Conferência publicada no *V Seminário Paraibano de Cultura Brasileira*. João Pessoa: Revista da UNIPE.
- Chartier, Roger (1994). "Cultura popular: Retorno a un concepto historiográfico" en *Manuscripts*, número 12, pp. 43-62.
- Cunha, Euclides da (2012). *Los Sertones: Campaña de Canudos*, edición literaria a cargo de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Escobar, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- Foster, Hall (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Garramuño, Florencia (2008). "Prólogo" a *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Buenos Aires: Corregidor.
- Gilly, Adolfo (2010). *La revolución interrumpida*. México DF: Ediciones Era.
- Gramsci, Antonio (1998). *Literatura y vida nacional*. México DF: Juan Pablos Editor.
- Guha, Ranajit (1997). "Sobre algunos aspectos de la historiografía de la India colonial" en Rivera Cusicanqui, Silvia y Rossana Barragán (eds). *Debates poscoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Sephis/Aruwiyri.
- Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Editora Papirus.
- Mignolo, Walter (2001). "Colonialidad del poder y subalternidad" en Rodríguez, Ileana (ed). *Convergencia de tiempos: estudios subalternos / contextos latinoamericanos: Estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 155-184.
- Mircea, Eliade (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.

Peña, Martín Fernando y Carlos Vallina (2006). *El cine quema*. Raymundo Gleyzer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Rocha, Glauber (2004). "Estética del hambre" en *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Malba: Buenos Aires.

Sapire, Juana; Nerio Barberis y Humberto Ríos (2006). Dossier "Raymundo Gleyzer: Cine y Revolución" en revista *Sudestada*, número 48, mayo. Disponible en:

<http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/300/raymundo-gleyzer-cine-y-revolucion/>

Xavier, Ismail (2013). *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

* Juan Recchia Paez es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata donde trabaja como Ayudante Diplomado en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación. Actualmente es alumno de la Maestría en Literaturas de América Latina (UNSAM) y del Doctorado en Letras de la FAHCE (UNLP). Ha realizado intercambios e instancias de investigación en el Instituto Federal de Ciencia y Técnica de Recife (PE-Brasil) y en la Universidad Federal de Juiz de Fora (MG-Brasil). Es becario de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCyT-PICT 0523) y desarrolla un proyecto de investigación sobre "Figuras de la comunidad y cultura popular del siglo XIX en la literatura brasileña" bajo la dirección de la Dra. Carolina Sancholuz y del Dr. Gonzalo Aguilar. Se desempeña además como editor responsable y traductor de la revista digital *Transas. Letras y Artes de América Latina* (UNSAM). E-mail: recchiajuan@gmail.com